DISCURSO PRIMERA NOCHE XIV ENCUENTROS EN EL NORTE

En primer lugar quiero daros las gracias en nombre del Teatro del Norte y en nombre de todos los profesores que hoy me acompañan.
Como sabéis el tema de los XIV Encuentros en el Norte es el tema de la EMOCION, pero de la emoción en situación de representación.
Un tema muy reciente en la historia del teatro y que, evidentemente, se relaciona con otras ciencias, ajenas al teatro, como la neurología, sicología, etc.
En el verano del 81 cuando asisto en Italia a la II sesión de la ISTA, y conozco a Eugenio Barba, este en ningún momento hablaba de emoción, solamente de acción. Y la palabra que más repitió durante aquellos dos meses era precisión.
Hoy día Eugenio ya habla de emoción y de todos los fenómenos que ocurren cada vez que nos emocionamos.

Existe una concepción ingenua, según la cual, la emoción es una fuerza que invade y domina a una persona. En realidad la emoción es un conjunto de reacciones a un estimulo.
La compleja trama de reacciones reunidas en el término "emoción" se caracteriza por la activación de por lo menos cinco niveles de organización, que a veces se inhiben mutuamente, pero que siempre están presentes simultáneamente
1.- Un cambio subjetivo, que comúnmente se llama "sentimiento", por ejemplo: miedo (un perro se me acerca en la calle)
2.- Una serie de evaluaciones cognitivas (considero: el perro parece bastante domesticado)
3.- La manifestación de reacciones autónomas no dependientes de mi voluntad (aceleración del ritmo cardiaco, de la respiración, de la transpiración)
4.- Impulso de reacción (acelerar el paso y alejarse)
5.- Decisión sobre la manera de comportarse (me esfuerzo por caminar tranquilamente)
Lo que el actor debe reconstruir es la complejidad de la emoción, no el resultado como sentimiento.

En 1989 en Saintes (Francia) en un curso de Teatro y Biología, donde también estaba Barba, conozco a Susana Bloch neuróloga chilena, pero residente y profesora en la Universidad de Paris, y conozco su método de trabajo emocional, el Alba Emoting, que viene de la neurología y no del teatro. Aprendo a trabajar con las emociones de fuera hacia adentro y no de dentro hacia fuera como hasta entonces me había enseñado Stanislavski y

todos sus continuadores. Emoción sentida y emoción resentida. Emoción intuida y emoción inducida.
Y poco a poco, con mi propia practica, voy comprendiendo que los dos caminos no son excluyentes y que el trabajo de Susana, aun viniendo de la neurología, se relaciona con el ultimo Stanislavski y su Método de las Acciones Físicas.

Vamos al teatro para que nos emocionen y hacemos teatro para emocionarnos y emocionar también al público. Por eso la emoción es una especie de guía secreta que conduce a los actores desde el interior de si mismos hasta el espectador. Los actores no se guían por el texto, o por la ideas, sino por sus emociones. Lo que Berta Riaza le dijo hace años a José Carlos Plaza: "No me lo hagas, dime lo que tengo que sentir, que yo soy la actriz".
Desde el padre fundador del teatro europeo moderno, Konstantin Stanislavski, hasta hoy en día la emoción ha estado presente, en primero o segundo plano, en todo el discurso teatral europeo del siglo XX. Ya Artaud decía que el actor debía de ser un *atleta afectivo*. Y ya, en el siglo XVIII, Diderot con su famosa "Paradoja del comediante", sienta las bases de la dicotomía que sustenta todo el trabajo actoral, y por tanto emocional: ser o parecer.
Si decía que la emoción es la guía que utilizan grandes actores en su actuación, en el fondo estamos hablando de otro concepto que solo aparece en el teatro a partir de Stanislaski: el subtexto. Algo que esta por debajo del texto, y que tanto tienen que ver con lo emocional no dicho, no expresado. Lo mismo que nos ocurre a todos nosotros en la vida diaria.
Ese subtexto va a convertirlo Barba en subpartitura, pero siempre relacionada con lo emocional individual, aunque no se verbalice así.
Y si hablamos de subtexto como no hablar de Chejov, sobre todo como no hablar del binomio Stanislavski-Chejov.
La emoción tan presente en la historia del teatro español, donde siempre primo lo emocional, lo temperamental, frente a la palabra, que tan presente está en el teatro inglés o francés.
Pero ¿cómo separar las emociones de los personajes de nuestros propios emociones de actores? ¿Donde empieza el personaje y donde termino yo como persona? ¿Si no conozco mis emociones como voy a ser capaz de que las tengan mis personajes?
¿Conozco mis emociones?
¿Puedo utilizarlas como quiera?
¿Por qué las emociones se consideran como algo de la esfera de lo privado y no deben mostrarse en público?
¿Pero el actor no trabaja fundamentalmente consigo mismo? ¿Va a dejar sus emociones en el camerino?

Demasiadas preguntas y pocas respuestas. Pero para eso estamos aquí, para adentrarse en el complejo mundo de las emociones que no son las del personaje, sino las del actor, pero, al mismo tiempo, no son las del actor, sino las del personaje.

Y esa es la razón de escoger unas escenas de "Tio Vania" de Chejov, pues creemos que los textos de Chejov inician el trabajo con las emociones que inicia Stanislavski, totalmente preocupado con dar la impresión, desde el escenario, de que los actores sienten de verdad.

Quiero terminar con una cita del libro de Robert H. Hethmon sobre el Actor Studio que transmite mucho mejor que mis palabras lo que finalmente quiero deciros

:

Este es un lugar apropiado para que experimentes contigo misma, no para que hagas lo que te decimos. Descubre tu método propio. Tienes conocimiento, tienes convicción, tienes imaginación. Tienes la impresión de que las cosas ocurren. Sé tu propio Stanislavski. Aunque parezca mentira, él no fue una apariencia celestial. Posees una sensibilidad similar a la suya. No hay motivo para que no puedas descubrirla. Tienes que encontrarla. Es una responsabilidad tuya frente a tu propio progreso, frente a tu carrera, y, sobre todo, frente a tu talento, que, como sabes, todos apreciamos, y precisamente porque lo apreciamos queremos ver cómo lo refrescas, cómo lo desarrollas y como lo extiendes.

23-8-12